



**HAL**  
open science

## ”Infancias en crisis. Norah Lange y Silvina Ocampo”

Julien Roger

► **To cite this version:**

Julien Roger. ”Infancias en crisis. Norah Lange y Silvina Ocampo”. Cuadernos LIRICO. Revista de la red interuniversitaria de estudios sobre las literaturas rioplatenses contemporáneas en Francia, 2014, 11. hal-03777076

**HAL Id: hal-03777076**

**<https://hal.sorbonne-universite.fr/hal-03777076v1>**

Submitted on 14 Sep 2022

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

## Infancias en crisis. Norah Lange y Silvina Ocampo

Julien Roger

*Université Paris-Sorbonne Paris IV*

*Cuadernos de infancia*, de Norah Lange et *Viaje olvidado*, de Silvina Ocampo, publiés tous les deux en 1937, fonctionnent en rupture par rapport aux autobiographies d'enfance du XIX<sup>e</sup> siècle, voire du début du XX<sup>e</sup>. Après s'être interrogé brièvement sur les raisons de cette rupture, cet article envisage de quelle manière ces deux textes mettent en scène des enfances en crise : morts, suicides, meurtres, principalement. Enfin, on s'interrogera sur les moyens mis en œuvre par les auteures pour dépasser cette crise, au niveau de l'énonciation : travail sur le langage, sur la focalisation et sur le temps sont les outils avec lesquels ces textes déjouent la crise qu'ils mettent en scène.

Mots-clés : Norah Lange, Silvina Ocampo, enfance, crise, autobiographie

*Cuadernos de infancia*, de Norah Lange y *Viaje olvidado*, de Silvina Ocampo, ambos publicados en 1937, pueden leerse en ruptura con respecto a las autobiografías de niñez del siglo XIX e incluso de principios del siglo XX. Después de interrogarse brevemente sobre las razones de esta ruptura, este artículo considera cómo estos dos libros ponen en escena unas infancias en crisis: muertes, suicidios y crímenes, principalmente. Por último, analizaremos cómo las autoras superan esta crisis, en el nivel de las enunciaciones: el trabajo sobre el lenguaje, la focalización, y el tiempo son las herramientas mediante las cuales estos textos resuelven la crisis que ponen en escena.

Palabras clave: Norah Lange, Silvina Ocampo, infancia, crisis, autobiografía

*Cuadernos de infancia*, by Norah Lange and *Viaje olvidado*, by Silvina Ocampo, both published in 1937, act as a break from childhood autobiographies of the 19th century and even of the first part of the 20th century. After wondering briefly about the reasons for this break, the article gives an insight into the way these two texts stage childhood in crisis- mainly through deaths, suicides, and murders. Lastly, we shall deal with the stylistic devices used by the authors to go beyond this crisis; work on language, on focalization, and on time are the tools with which these narratives foil the crisis they are staging.

Key-words: childhood, crisis, autobiography.

Silvina Ocampo y Norah Lange son contemporáneas: en efecto, Silvina nació en 1903 y Norah en 1906, y ambas publicaron en 1937, un libro de índole autobiográfico: *Viaje olvidado* para la primera, y *Cuadernos de infancia* para la segunda. Estos dos libros cuestionan cierta visión de la infancia, como vamos a verlo, aunque su tratamiento es distinto. Mientras que *Viaje olvidado* está constituido por una serie de viñetas o cuentos marcados por un ambiente de sueños, *Cuadernos de infancia* se caracteriza por una escritura en apariencia más clásica<sup>1</sup>. Pero ambas describen relatos de infancia: la infancia entre Mendoza y Buenos Aires, para Lange, la infancia tamizada por la ficción para Ocampo. Lo que nos interesa en estos dos libros, es la manera de transmitir un peculiar ambiente de crisis infantiles, ya que relatan muertes, crímenes o suicidios. Veremos en qué medida estos universos de crisis, en el nivel de los enunciados, pasan a ser resueltos al nivel de la enunciación, con un sutil trabajo sobre la forma en ambos textos.

Estos dos libros, *Cuadernos de infancia* y *Viaje olvidado*, constituyen una ruptura con respecto a las narraciones autobiográficas de infancias del siglo XIX. En efecto, si, como lo indica Adolfo Prieto, « la historia de la literatura autobiográfica argentina condensa, en un plano insospechado, la historia de la *élite* del poder en la Argentina »<sup>2</sup>, hace falta recalcar que las dos

---

1 « La mentira oportuna y graciosa endulza y suaviza la vida; ese poco o mucho de artificio nos sirve para pensar que es el libro más hermoso de la autora. Sabe ella hacer resurgir con la nostálgica evocación el tiempo sonriente de una infancia dulce y serena », O. Bietti, « *Cuadernos de infancia*, por Norah Lange », *Nosotros*, Buenos Aires, Año II, n°18, septiembre 1937, p. 326.

2 A. Prieto, *La literatura autobiográfica argentina*, Buenos Aires: Eudeba, 2003, p. 23.

obras que analizaremos a continuación constituyen una ruptura con respecto a la tesis de Prieto, en cuanto al siglo XIX. Trátese de Sarmiento, en sus *Recuerdos de provincia*, en que la autobiografía es un pretexto político con valor documental, o sea: un ensayo; trátese de Santiago Calzadilla, en *Las beldades de mi tiempo*, quien exalta la tradición argentina defendiendo su *estatus* social, su integración en el medio aristocrático, en una mirada que fija su propio pasado para glorificarlo; trátese de la *Carta confidencial* de Carlos Guido Spano, cuya historia personal siempre está en relación con la historia del país, glorificando a sus antepasados y, de manera más general, a los próceres; trátese de las memorias de Lucio V. Mansilla, quien confiere a su relato la función de conservar una tradición nacional al confundir la tradición con sus propias experiencias para otorgarse un mérito especial (defendiendo el narrador el relato autobiográfico que supera la propia persona física en una historia colectiva); trátese de la generación de los años 1880 (Cané, Wilde, Mitre y Vedia), podemos decir con Prieto, que la literatura, hasta principios del siglo XX, es el estricto reflejo de la vida y que, en este contexto, la autobiografía consiste en un documento histórico, casi un documento didáctico entre Historia y ficción. Las historias individuales reciben su significado de la Historia del país, de sus convulsiones políticas.

Y además, estas autobiografías silenciaban el relato de infancia, como lo destaca Sylvia Molloy:

Uno de los silencios más expresivos de las autobiografías hispanoamericanas del siglo XIX se refiere a la infancia. [...] El hecho de que se pasen por alto los primeros años de la vida del autor dice mucho más acerca del modo en que el autobiógrafo elige validar su relato. Considerándolo una forma de la historia [...], le resulta difícil acomodar, dentro de los límites de su documento, una *petite histoire* cuya mera trivialidad podría hacer dudar de la importancia de su empresa. Así, cuando aparecen referencias sobre la infancia, o bien se las trata prolépticamente para prefigurar los logros del adulto, o bien se las aprovecha por su valor documental<sup>3</sup>.

A partir de los años 1900, la literatura autobiográfica va a desprenderse de la Historia como para concentrarse en la historia particular de los seres, y quedar desconectada de su contexto histórico de producción. Es en este movimiento general de ficcionalización de la experiencia interior donde se inscriben *Viaje olvidado* y *Cuadernos de infancia*, o sea con el acento puesto en la historia de una personalidad singular, desconectada de su contexto histórico, al contrario de las autobiografías de los próceres del XIX. La ruptura con la norma no es sólo sociológica, histórica, sino también estética, como lo veremos más adelante.

Si *Cuadernos de infancia* y *Viaje olvidado* rompen con la norma de la autobiografía masculina del siglo XIX, rompen también con otro tipo de autobiografía, esta vez femenina, que describía un mundo en que nada era puesto en tela de juicio. En efecto, estos textos rompen con la autobiografía femenina, y de manera general, con la literatura escrita por mujeres hasta la fecha; en el siglo XIX, la escritora argentina (y éste no es un fenómeno, por cierto, limitado a la Argentina) empieza su carrera respetando las reglas impuesta por su condición, en el campo histórico y social: su condición se encuentra, de manera paralela, en su literatura. La mujer se quedaba, hasta la fecha, en las *tertulias* literarias del siglo XIX, y la recepción crítica de sus textos literarios corría parejas con su independencia, o, mejor dicho, con su falsa independencia literaria: la literatura escrita por mujeres imitaba los modelos masculinos y respetaba los estereotipos usados en la época. Trátese por ejemplo de Mariquita Sánchez, o Juana Manuela Gorriti, quienes escribieron textos autobiográficos, memorias, que consistían en narrar su experiencia propia, pero sin superarla, quedándose en el marco que les imponía el poder patriarcal. El desarrollo de la educación de la mujer corría parejas con su inserción en el mundo del periodismo, por la creación de numerosos diarios y revistas, el verbo no era propio de un grupo masculino patriarcal. Por eso, la emergencia de la figura de Norah Lange, y, en cierta medida, de la de Silvina Ocampo, debe mucho al trabajo de las pioneras del siglo pasado, trabajo contra el cual se inscriben en ruptura. Ya no asumen, a partir de *Cuadernos de infancia* y *Viaje olvidado*, la posición tradicional de la mujer sometida.

Pensamos por ejemplo en otro relato de niñez publicado un año después de *Cuadernos de*

---

3 S. Molloy, *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*, México: FCE, 1996, p. 17-18.

*infancia* y *Viaje olvidado*, *Viaje alrededor de mi infancia*, de Delfina Bunge de Gálvez. Trátase de una de las primeras autobiografías de niñez, en el sentido pleno de la palabra, puesto que su autora narra los años de infancia, inocentes, focalizándose sobre sus hermanos, sus maestras y sus compañeras de infancia. Se trata de un texto sumamente convencional, que no rompe con ninguna norma preestablecida. En un capítulo llamado « El retrato », la narradora cuenta una sesión de fotografías durante su primera comunión, sin que nada en el texto venga a perturbar el orden de una familia tradicional. Vimos escuetamente cómo la literatura autobiográfica del siglo XIX se apartaba poco de su referente, y es lo mismo en este retrato, que aparece convencional, y que no deja lugar para la invención, la ficción. El relato de esta sesión de fotografías es fiel al de una familia tradicional y se acerca a la descripción fotográfica: esta autobiografía no cuestiona nada, puesto que subraya en esta escena del retrato que se trata de un « retrato oficial », donde todo está bien dispuesto, y donde sólo figuran los elementos que, en sentido estricto, la narradora puede rememorarse. Bunge se limita a los hechos, puros, mientras que, como lo veremos, Norah Lange y Silvina Ocampo tejen o inventan, a veces, su vida y sus recuerdos.

Estas dos obras presuponen un cambio de género con respecto a las obras anteriores: no se pueden calificar de autobiografías en sentido estricto (es decir, según la definición de Lejeune, equivalencia entre autor, narrador y personaje principal), sino más bien autonarraciones, según la definición de Gasparini, o sea: « Texte autobiographique et littéraire présentant de nombreux traits d'oralité, d'innovation formelle, de complexité narrative, de fragmentation, d'altérité et d'autocommentaire qui tendent à problématiser le rapport entre l'écriture et l'expérience<sup>4</sup> ». De tal manera que podemos calificar estas dos obras de iniciáticas, en la medida en que ponen en escena niños, pero sobre todo porque anuncian la producción posterior de los autores, sea *Autobiografía de Irene* para Ocampo o *Antes que mueran* para Lange.

La infancia que ponen en escena es una infancia en crisis, en varios niveles, trátase de los enunciados como de la enunciación. Son crisis existenciales, crisis del sujeto, con muchas narraciones de muertes, crímenes, o suicidios. La crisis se desarrolla en el terreno del enunciado y su resolución pasa por la verbalización de la misma. Veremos en qué medida el espacio de resolución de la crisis tiene que ver con un lugar de lenguaje en ambas obras.

*Cuadernos de infancia* se organiza a partir de la muerte del padre, podemos decir, en cuanto a la estructura del relato, que hay un antes y un después de esta muerte, en la medida en que, después de la muerte del padre, la familia emprende el viaje de vuelta de Mendoza a Buenos Aires, y esta muerte figura, y prefigura muchas otras. En la primera película que ven, en el capítulo 16, figura un hombre a caballo, con un muerto : « Vimos un bulto cruzado sobre la grupa de su caballo. Era el cadáver de un hombre. [...] Cuando recuerdo el primer film que vimos, siempre lo cruza ese hombre solitario en camino hacia el cementerio del pueblo<sup>5</sup> ». De tal manera que la primera película, o sea el primer contacto con un modo de representación, con la ficción, pasa por la muerte. A partir de esta primera experiencia, la niña-narradora va a poder narrarse, y narrar a los demás. En el capítulo 19, narra que su hermana Georgina tragó una hoja y cree que va a morir. Las hermanas mayores logran convencerla de que aún tiene la hoja adentro y que recién al encontrar un árbol de la misma especie al que había pertenecido, después de moverse levemente, la hoja se le subiría a la boca hasta que el viento terminará por depositarla en una de sus ramas. La experiencia del sufrimiento estructura el relato. En el capítulo 23, se narra la experiencia de la fiebre tífus – « siempre me gustó estar enferma<sup>6</sup> », dice la narradora. El capítulo 49 narra la muerte de Esthercita – « Así vi la primera muerte. Su primera muerte. Su muerte pequeña<sup>7</sup>. » Parece ser que la infancia, entonces, es vivida en la crisis, una crisis permanente, puesto que tal y como está narrado el libro, cada fragmento, se compone de una microestructura (como un cuento aparte) que muestra que, al contrario de los relatos de niñez tradicionales, todo está perpetuamente puesto en cuestión en el libro. El mundo de los niños, tradicional y aparentemente apacible e inocente, ya no se narra a partir

---

4 Ph. Gasparini, *Autofiction. Une aventure du langage*, Paris: Seuil, 2008, p. 311.

5 N. Lange, *Obras completas*, Rosario: Beatriz Viterbo, tomo 1, 2005, p. 408.

6 *Ibid.*, p. 422.

7 *Ibid.*, p. 480.

del lugar de la inocencia, sino en crisis perpetuas que puntúan el relato. Lo mismo es en *Viaje olvidado*, que narra, ya desde su primera viñeta (« Cielo de claraboyas ») una muerte o, mejor dicho, un crimen infantil. Este primer libro de cuentos de Silvina Ocampo es el que cuenta con más muertes infantiles en la obra de la autora. Como lo destaca Nora Domínguez:

Un mundo referencial tan insoportable precisaba de un registro que disolviera sus inclinaciones realistas volviéndolo ambiguo y desconcertante. Uno de los modos de diluir el horror del cuerpo muerto es a través de una divergencia entre los elementos que participan del sistema de representación. [...] Desvíos, escisiones, desacuerdos explícitos entre un sistema de representación y un objeto representado<sup>8</sup>.

Sin embargo, frente a esa acumulación de crisis, muertes, enfermedades o suicidios, una respuesta esbozada por las autoras reside en la verbalización de la experiencia traumática mediante el uso, por ejemplo en « Cielo de claraboyas », de metáforas cromáticas. Trátase, en este relato inaugural de *Viaje olvidado*, de hacer de un crimen un poema en prosa – Judith Podlubne escribe acertadamente sobre « la distancia [...] que se abre entre el estilo ingenuo de los narradores y la excepcionalidad o la crueldad de los sucesos narrados.<sup>9</sup> » El texto narra un infanticidio con un lenguaje sumamente pictórico, verbigracia:

Aquellos pies, sombras achatadas como las manos vistas a través del agua de un baño; [...] de tarde en tarde, había voces que rebotaban como pelotas sobre el piso de abajo y se acallaban contra la alfombra; [...] un reloj muy alto de madera, que crecía como un árbol a la hora de acostarse; [...] la calle estaba llena de vendedores de diarios y de frutas, tristes como despedidas en la noche; [...] su camisión tenía forma de nube sobre los vidrios cuadriculados verdes<sup>10</sup>.

Y, después del crimen de Celestina:

Se oyó el ruido de jarra de loza que se cae al suelo, volcando todo su contenido, derramándose densamente, lentamente, en silencio, un silencio profundo, como el que precede al llanto de un chico golpeado; [...] empezaron a caer anchas y espesas gotas [de sangre] petrificadas como soldaditos de lluvia sobre las baldosas del patio<sup>11</sup>.

Este tipo de escritura visual, cromática y pictórica, activa la función poética del relato: la poetización del lenguaje permite, así, manifestar la literaridad del texto y escapar, de esta manera, al enunciado en crisis. Porque este tipo de textos privilegian la función poética del lenguaje, permiten acceder a la ficción, y ya no la escritura referencial<sup>12</sup>.

Además, en « Cielo de claraboyas », se nota ya desde el segundo párrafo la alusión a los pies, la denominación de los personajes por sus pies que vuelve hasta el final del texto, en el penúltimo párrafo. Se puede hablar de estructura cíclica del cuento, de la viñeta, por los pies que designan a los personajes, con una metonimia que funciona en todo el texto, que colma los vacíos del texto. Va el mismo procedimiento de metonimia para la expresión « una pollera disfrazada de tía<sup>13</sup> », que designa a la autora del crimen y que vuelve en la expresión « un mechón de pelo quedó suspendido, prendido de las manos de la falda negra, y brotaban gritos de pelo tironeado<sup>14</sup> ». Todo esto conlleva una puesta a distancia de la tía y de su gesto criminal. Hay un contraste entre la inocencia de la víctima y la violencia del crimen, rasgo típico de *Viaje olvidado* y, de manera más amplia, de la cuentística de Silvina Ocampo.

---

8 N. Domínguez, « Las iniciaciones. Silvina Ocampo y Norah Lange », Nora Domínguez y Adriana Mancini (ed.), *La ronda y el antifaz. Lecturas críticas sobre Silvina Ocampo*, Buenos Aires, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA, 2009, p. 268.

9 J. Podlubne, *Escritores de Sur. Los inicios literarios de José Bianco y Silvina Ocampo*, Rosario: Beatriz Viterbo, 2011, p. 272.

10 S. Ocampo, *Viaje olvidado*, Buenos Aires: Emecé editores, 2005, p. 7-8.

11 *Ibid.*, p. 9.

12 Ph. Gasparini, *op. cit.*, p. 49.

13 S. Ocampo, *op. cit.*, p. 8.

14 *Ibidem*.

Es lo mismo para el cuento titulado « Retrato mal hecho », en que se relata el crimen de un niño por la mucama de su madre Eponina, Ana: al final del cuento, se narra el carácter inexplicable y misterioso de Eponina, quien abraza a la criminal, en un « gesto inusitado de ternura<sup>15</sup> », mientras que Ana mató a su hijo más querido. Tenemos aquí una inversión axiológica, en la medida en que el lector nota la importancia de la verbalización, en modo pictórico. Frente a la crueldad del crimen, Eponina verbaliza con un lenguaje desencarnado, el de la moda, que proviene de sus lecturas de revistas de moda: « Las venas y los tallos son de color marrón dorado, verde mirto o carmín<sup>16</sup>. » Se instala aquí un contraste sorprendente (o, mejor dicho, bastante típico de la prosa ocampiana) entre un enunciado en crisis y una enunciación poética. Otra vez, trátase de hacer de un crimen salvaje un poema en prosa. Como lo señala Judith Podlubne:

¿Cómo contar la infancia? La pregunta, que impulsará en adelante toda su búsqueda narrativa, encuentra en *Viaje olvidado* una respuesta deslumbrante. La agramaticalidad de la prosa, la apertura de las tramas narrativas, el desvarío de las construcciones oracionales, la imprecisión de los usos preposicionales, la « tortícolis » de las imágenes, transmiten sin comunicar – sin la reflexividad propia del acto comunicativo – el olvido de sí mismos en que caen los personajes y las voces narrativas de estos cuentos<sup>17</sup>.

En *Cuadernos de infancia*, la primera manera de superar la crisis, para la narradora, y en los enunciados, es hacerla lenguaje. Tomemos el ejemplo del fragmento 25, en que narra una escena de fotografía de primera comunión. La primera parte del texto se focaliza en el retrato de un mundo bastante bien organizado, casi idóneo en el contexto social de la niña y de sus padres, con la imagen de la madre que coloca « coronas de azahares de las que emergía un tul blanco que llegaba hasta el suelo<sup>18</sup> », pero inmediatamente el párrafo instala el mundo de la angustia, cuando las hermanas experimentan « un gran vacío, como si de repente, nos hubiésemos quedado solas<sup>19</sup>. ». La angustia se hace más patente, cuando el fotógrafo, para llamarles la atención, presenta a las niñas un conejo agonizante en una caja, que despierta el miedo de la narradora y de su hermana Susana, estableciendo un paralelismo entre los ojos del conejo y los de Georgina. Pero la superación de la crisis, en este fragmento, viene mediante su narración, como reza en el último párrafo: « Durante toda la tarde procuré no pensar en lo sucedido, pero cuando las hermanas se quitaron sus trajes blancos, me convencí de que *no conseguiría alivio hasta que no lo dijera en voz alta*<sup>20</sup>. » De manera que el retrato, ya no de las hermanas sino del conejo, se hace mucho más importante: lo que cuenta aquí la narradora, no es tanto el momento pasado de crisis, de angustia, sino más bien las repercusiones que tiene sobre el presente, la manera de superar el miedo al conejo. Podríamos decir que está última frase de la cita (« *no conseguiría alivio hasta que no lo dijera en voz alta* ») es emblemática de todo el libro, en la medida en que lo que pone de relieve es la superación de la crisis mediante su verbalización, en el caso del conejo, como en los demás casos y, sobre todo, anuncia la escena final del libro, en que la narradora se pone a gritar desafortunadamente.

En efecto, al contrario del capítulo 15, donde la narradora gritaba « No quiero ser varón<sup>21</sup> » cuando su madre la disfrazaba de hombre, al final del libro, es ella, la narradora, quien se disfraza de hombre para lanzar sus discursos al aire. Podemos leer este último capítulo como una metáfora de la enunciación, de la escritura de la autobiografía. Como lo subraya además Sylvia Molloy:

Oponiéndose a un tipo de narración que de ordinario prefiere la economía y la administración prudente (la administración del tesoro que es la historia familiar, del acervo de recuerdos que se comparte con pares o cómplices) el gesto de Lange, al inscribirse en una escena carnavalesca, al salir del *hortus conclusus* de la niñez en lugar de encerrarse en él mediante la memoria, posee una elegancia derrochadora, una especie de desocupado

---

15 *Ibid.*, p. 63.

16 *Ibidem*.

17 J. Podlubne, *op. cit.*, p. 290.

18 N. Lange, *op. cit.*, p. 427.

19 *Ibidem*.

20 *Ibid.*, p. 429. Subrayamos nosotros.

21 *Ibid.*, p. 406.

dandismo enormemente seductor. Si otros relatos de infancia [...] llevan siempre presente en sus páginas la imagen del destacado autobiógrafo hombre, archivista y guardián de un precioso pasado, el relato de Lange saca a luz, exhibiéndola desde las azoteas, una figuración diferente, original: la de una autobiografía como payaso que corta y desmenuza su infancia como corta y desmenuza palabras, y lanza los pedazos alegre, apasionadamente, a los cuatro vientos<sup>22</sup>.

Otra forma de crisis, esencial, concierne la acción y la imagen de los personajes en sí mismos, en la diégesis. Una ruptura de las más eficaces, en plan narrativo, y para los códigos de la época, se sitúa, en *Cuadernos de infancia*, cuando la hermana de la narradora, Marta, toma baños de luna, durante el plenilunio. La explicación se da al final del capítulo:

Un día que buscaba un libro en el dormitorio de Marta, descubrí, entre sus cosas, un método para adquirir belleza. Algunas hojas dobladas señalaban una receta que consistía en salir, desnuda, en una noche de luna llena. Bastaba hallarse algunos minutos en contacto completo con su luz fría, para lograr una seducción irresistible. Era evidente que, al sumergirse tres veces consecutivas en ese baño de luna, ella esperaba intensificar su efecto<sup>23</sup>.

Esta imagen que la narradora nos da del cuerpo desnudo de su hermana abre la posibilidad, de hecho, de incluir imágenes de mujer, o, mejor dicho, de niña, en un relato de infancia, y de romper con los cánones de la época. Norah Lange mezcla los cánones y abre su relato a una modernidad que ningún relato de infancia había esbozado antes. Se trata, en este capítulo, de romper con el canon de una mujer sumisa, atenta, como el de la madre tocando piano o en su cuarto de costura, como se lee al principio del libro. La narradora inscribe de hecho su relato en la modernidad, rompiendo con los códigos establecidos, subvirtiéndolos y dando una carga erótica al cuerpo de la niña, construyendo un cuerpo de mujer autónomo. Este derecho al erotismo nocturno, bajo la luz de la luna, oculto a los ojos de los demás, pero no de la narradora, constituye una verdadera modernidad, una ruptura de las normas tradicionales femeninas, haciendo del cuerpo de la niña un objeto literario<sup>24</sup>.

La superación de la crisis, en el lenguaje, se hace también por la ruptura de la focalización. *Cuadernos de infancia* es un relato homodiegético dedicado a la familia de la narradora: habla bastante poco de ella. El relato llega a ser autodiegético a medida que la niña crece: la narradora selecciona y comenta los episodios autobiográficos en función de sus repercusiones en su propia vida. Hay que notar que la narradora no es el personaje principal: su familia es el centro de la historia, habla primero de ésta, de los demás y después de sí misma. Se trata de comprenderse a sí misma, al contacto de los demás. De tal manera que el código de focalización en *Cuadernos de infancia* es interno, típico de una autobiografía. Pero esta norma es transgredida varias veces en el relato. El ejemplo típico que se puede dar es el relato de la muerte de Bergotte, en *En busca del tiempo perdido*. En efecto, mientras que el código de focalización sobre el narrador de la obra es interno, Marcel cuenta los últimos pensamientos de Bergotte cuando éste se muere ante *La vista de Delft*, de Vermeer. En toda lógica narratológica, esta narración es imposible puesto que sólo Bergotte pudo vivirla. El narrador Marcel da un paso en la ruptura de la focalización, lo que produce un efecto de ficción. Es lo mismo en *Cuadernos de infancia*, que no está completamente focalizado sobre el relato de los pensamientos de la niña narradora, lo que no hace de este libro una autobiografía en sentido estricto. O sea: la narradora cuenta a veces acontecimientos que se encuentran fuera de sus conocimientos inmediatamente posibles, que no se reducen a su campo de percepción y la focalización pasa entonces a ser en modo cero. Uno de los numerosos ejemplos de esta infracción al código de focalización, como lo destaca Inka Marter<sup>25</sup>, es el de una crisis, la de la muerte del chico de los barriletes, en el capítulo 66:

---

22 S. Molloy, *op. cit.*, p. 181.

23 N. Lange, *op. cit.*, p. 512.

24 Cf. L. M. Naveira, *Jean Rhys y Norah Lange. La escritura del exilio como fantasma del desarraigo*, Buenos Aires: Ed. Martín, 2004, col. La Pecera, p. 172 y ss.

25 I. Marter, *Recuerdo y voz. La narrativa de Norah Lange en sus contextos*, PhD thesis, Universität zu Köln, 2009, p. 52.

Una tarde—ya de nuevo en la cama—, construyó un enorme barrilete verde. Después de pegar una cantidad de papeles hexagonales con un engrudo espeso, se echó súbitamente, hacia atrás, cerró los ojos y dijo que se ahogaba porque las ventanas eran demasiado estrechas. Cuando apartaron el barrilete que abarcaba casi todo el lecho, ya había muerto<sup>26</sup>.

El relato, como tal, por la narradora adulta es imposible, puesto que no se mencionan testigos que hubieran podido relatar las últimas palabras del chico de los barriletes: la focalización, en este caso, ya no es interna, sino cero: ya no estamos en la autobiografía sino en la autoficción, o, mejor dicho, en la autonarración tal como es definida por Gasparini, como lo vimos antes.

Otro ejemplo de esta infracción al código de focalización se sitúa en el capítulo 38, cuando la narradora cuenta el llanto de su madre cuando se despide de la institutriz, Miss Whiteside. La escena tiene lugar en el cuarto de costura de la madre y dice la narradora: « A los ocho días cerró sus valijas. La madre se despidió en su cuarto porque era la hora de dar el pecho a Esthercita, y al dirigirnos a la terraza, algunas lágrimas rodaron, lentamente, sobre su pecho desnudo.<sup>27</sup> » La narradora no pudo ver estas lágrimas y, aunque fuese posible, la madre no hubiese relatado el episodio a su hija: estas lágrimas constituyen una ruptura de la focalización interna.

En efecto, la transgresión del código de focalización interna se debe a la imposibilidad del recuerdo. Un narrador autodiegético u homodiegético, en un contrato de autobiografía, no debe producir pruebas, puesto que estamos en un contrato de lectura de verosimilitud, según Lejeune, en *Le pacte autobiographique*. Cuando un personaje narrador cuenta una historia que no pudo presenciar, llega a ser sospechoso, saliendo del código de focalización interno, y hace del texto un texto literario y ya no sólo autobiográfico. La autoficción, o autonarración es la mejor manera para que la autobiografía llegue a ser texto literario. Este relato en primera persona versa entonces más en la ficción, por la invención de recuerdos.

Por último, y éste es un rasgo común a los dos textos, va el tratamiento del tiempo. Como lo destacó acertadamente Francine Masiello<sup>28</sup>, una de las raras alusiones al tiempo histórico en *Cuadernos de infancia*, es el tiempo de la Primera Guerra Mundial, cuando los niños se refugian en el sótano, por miedo a una hipotética invasión de los Alemanes:

Durante los pocos meses que permanecemos en Mendoza después de la muerte de mi padre, los episodios de la guerra del 14 poseyeron, para nosotros, la *inconsistencia de una realidad lejana*, y al instalarnos en Buenos Aires, vivimos tan apartadas de cuanto acontecía en el mundo que hasta llegamos a olvidarnos de su existencia.<sup>29</sup>

En otros términos: el tiempo de la Historia resulta menos importante que el del relato, por la inconsistencia que se otorga al tiempo referencial. El tiempo de la familia de la narradora es más importante que el tiempo de la Historia: la superación de la crisis se hace por la puesta en escena de un tiempo interior. Otro buen ejemplo de esto está en el capítulo 51, en que la profesora pregunta a los chicos lo que saben del país. Cuando éstos contestan « San Martín, Belgrano, Moreno », la profesora les dice que se refiere al idioma y pone en práctica y en imagen varios proverbios, que « constituyen la base del lenguaje », haciendo que los chicos tomen al pie de la letra los proverbios como « la unión hace la fuerza » (desplazando el piano), « el que mucho abarca, poco aprieta » (llevando varios floreros, y rompiendo algunos): de tal manera que el tiempo histórico de los próceres pasa a ser algo deleznable, haciendo hincapié en el lenguaje como tal, aunque esto les lleva al fracaso: « Cuando la madre se enteró del traslado del piano, de la rotura de los floreros [...], no demostró un entusiasmo excesivo por ese sistema pedagógico<sup>30</sup> » y despide a la profesora: lo que cuenta, es el lenguaje, incluso si es un fracaso, y no la Historia nacional.

---

26 N. Lange, *op. cit.*, p. 515-516.

27 *Ibid.*, p. 456.

28 F. Masiello, *Entre civilización y barbarie. Mujeres, nación y cultura literaria en la Argentina moderna*, Rosario: Beatriz Viterbo, 1997, p. 196 y ss.

29 N. Lange, *op. cit.*, p. 490-491. Subrayamos nosotros.

30 *Ibid.*, p. 485.



En « Viaje olvidado », el cuento que da su nombre al libro, se tiene, en cuanto al relato, una metáfora del mismo: lo que cuenta, en el pasado, es el olvido para recrearlo mejor bajo forma de ficción. Es justamente porque el pasado ha sido olvidado que la niña puede recrearlo mejor. La protagonista de « Viaje olvidado » se pregunta sin cesar cómo fue el día de su nacimiento, rodeada de versiones distintas (los hijos pueden venir o bien de paquetes comprados en París, o bien en los nidos de los árboles, o bien de las barrigas de las madres, saliendo los hijos por el ombligo). Dicho de otra manera: es el tiempo personal que cuenta en la historia propia de la niña, y no el tiempo histórico. Es la narración del tiempo pasado que crea el acontecimiento: no es el acontecimiento que crea el relato, sino al contrario, el relato que crea el origen, el relato que crea la vida. Lo que más cuenta, es la proyección fantaseada del origen, su versión literarizada por la niña y que crea la versión poética del mundo. Si bien el cuento crea y narra un hiato, podemos hablar, en este caso de la primacía del texto sobre la vida.

En conclusión, podemos preguntarnos en qué medida *Cuadernos de infancia* y *Viaje olvidado* proponen, en su diégesis, y en su escritura, una puesta en escena de la crisis, que va más allá del simple relato de acontecimientos traumáticos, y se inscriben en una escritura del caos y de la inestabilidad. Podemos preguntarnos si la crisis infantil en el sujeto narrativo, en el tiempo, en la focalización, la ruptura de los códigos en cuanto al relato del origen, no puede explayarse a otro territorio, el territorio de la lengua, de la literatura, cuya primacía cuentan las dos obras. Como dice Blanchot: « Le récit n'est pas la relation de l'événement, mais cet événement même, l'approche de cet événement, le lieu où celui-ci est appelé à se produire, événement encore à venir et par la puissance attirante duquel le récit peut espérer, lui aussi, se réaliser<sup>31</sup>. »

Bibliografía:

### Textos primarios

Lange, Norah, *Cuadernos de infancia*, en *Obras completas*, Rosario, Beatriz Viterbo, tomo 1, 2005 [1937].

Ocampo, Silvina, *Viaje olvidado*, Buenos Aires, Emecé editores, 2005 [1937].

### Textos secundarios

Bietti, Oscar, « *Cuadernos de infancia*, por Norah Lange », *Nosotros*, Buenos Aires, Año II, n°18, septiembre 1937, p. 325-328.

Blanchot, Maurice, *Le livre à venir*, Paris, Gallimard, Folio, 1999.

Domínguez, Nora, « Las iniciaciones. Silvina Ocampo y Norah Lange », en *La ronda y el antifaz. Lecturas críticas sobre Silvina Ocampo*, (Nora Domínguez y Adriana Mancini editoras), Buenos Aires, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA, 2009, p. 261-273.

Gasparini, Philippe, *Autofiction. Une aventure du langage*, Paris, Seuil, 2008.

Marter, Inka, *Recuerdo y voz. La narrativa de Norah Lange en sus contextos*, PhD thesis, Universität zu Köln, 2009.

Masiello, Francine, *Entre civilización y barbarie. Mujeres, nación y cultura literaria en la Argentina moderna*, Rosario, Beatriz Viterbo, 1997.

Molloy, Sylvia, *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*, México, FCE, 1996.

Naveira, Liliana María, *Jean Rhys y Norah Lange. La escritura del exilio como fantasma del desarraigo*, Buenos Aires,

---

31 M. Blanchot, *Le livre à venir*, Paris: Gallimard, Folio, 1999, p. 14.

Ed. Martín, 2004, col. La Pecera.

Podlubne, Judith, «“Volverse otra”: la extrañeza de la voza narrativa en los primeros relatos de Silvina Ocampo », *Caracol*, n°2, octubre 2011 [consultado el 25/06/2013]:

[www.fflch.usp.br/dlm/revcaracol/site/images/stories/revistas/02/v02n1a10.pdf](http://www.fflch.usp.br/dlm/revcaracol/site/images/stories/revistas/02/v02n1a10.pdf)

Podlubne, Judith, *Escritores de Sur. Los inicios literarios de José Bianco y Silvina Ocampo*, Rosario, Beatriz Viterbo editora, 2011.

Prieto, Adolfo, *La literatura autobiográfica argentina*, Buenos Aires: Eudeba, 2003.